2020 年第 6 期
第 45 卷
(总第 231 期)

浙江师范大学学报(社会科学版)
JOURNAL OF ZHEJIANG NORMAL UNIVERSITY
(Social Sciences)

No.6，2020
General No.231
Vol.45

《越人歌》楚译的象征主义审美表现及其对诗歌翻译的启示

陈玉兰
(浙江师范大学 江南文化研究中心,浙江 金华 321004)*

摘 要:公元前 6 世纪的《越人歌》楚译是中国第一首译诗,它不仅直接促成了诗歌史上“骚体”的确立,也大大影响了南朝吴歌风格的形成。《越人歌》有原始古越语记音文本保存在刘向《说苑·善说》中,由于楚译在中国文学史上的特殊地位,当代不少学者对此记音文本也给予了高度关注,做了不少复原性的破译工作。本文从楚译对越语原文本创作原则的充分把握和综合运用切入,通过对《越人歌》楚译与当代众多破译之文本内涵和结构层次的深入比较,分析《越人歌》楚译的象征主义审美特质及艺术表现。楚译《越人歌》之所以能将原本粗糙的现实仪式之唱词改造成为具有综合象征意蕴的千古绝唱,原因就在于它在忠实于原作的基础上,化被动的还原论者为主动的再创造者,对原作进行了适度的艺术加工,大大提升了其审美表现的层次和效果。这种提升既体现在对《越人歌》原作显在文本之形式与内涵的调适和延展方面,更成功地体现在对其潜在文本之隐喻象征意蕴的挖掘和补充方面。

关键词:《越人歌》;楚译;显在文本;潜在文本;仪式;象征
中图分类号:I207.2 文献标识码:A 文章编号:1001-5035(2020)06-0025-11

不同语言体系的民族若要沟通、交流,就必须凭借翻译。翻译这一职业,在我国,最早可以追溯到周代的“象胥”。《周礼·秋官·象胥》载:“象胥掌蛮、夷、闽、貉、戎、狄之国使,掌传王之言而谕说焉,以和亲之。”这便是我国上古时期,负责接待南蛮、北狄、东夷、西戎等各部族使者,向他们传达王朝旨意的翻译官,其翻译活动以口译为主。先秦的翻译官除“象胥”外还有其他的称谓。《礼记·王制》说:“五方之民,言语不通,嗜欲不同。达其志,通其欲,东方曰寄,南方曰象,西方曰狄,北方曰译。”这些不同的称谓,后来逐步统一为“译”。《说文解字》云:“译,传译四夷之言者。”“译”是以不同的语言传递相同的信息的活动及其主体。刘向的《说苑·善说》篇中就记载了一位“越译”的工作,译的就是那首号称中国第一首译诗的《越人歌》。“越译”将用古越语歌唱的《越人歌》翻译成了楚语,为了与原记音文本相区别,本文将用楚语翻译后的文本称为《越人歌》楚译。

一、《越人歌》本事及楚译之影响

《越人歌》是公元前 6 世纪一位摇橹划桨的越人用古越语歌唱、楚国的鄂君子皙命一位“越译”当场翻译为楚语的诗歌。它最早见于刘向《说苑·善说》篇,其中记载说:

---

* 收稿日期:2020-05-06
作者简介:陈玉兰(1965—),女,浙江东阳人,浙江师范大学江南文化研究中心教授,博士生导师,文学博士。
基金项目:教育部人文社会科学规划项目“古诗今译研究”(07JA751019)

襄成君始封之日，衣翠衣，带玉剑，履缟舄，立于游水之上。大夫拥钟锤，县令执桴，号令，呼:“谁能渡王者于是也?”楚大夫庄辛，过而说之，遂造托而拜谒，起立，曰:“臣愿把君之手，其可乎?”襄成君忿，作色而不言。庄辛迁延沓手而称曰:‘君独不闻夫鄂君子皙之泛舟于新波之中也? 乘青翰之舟，极𦱰芘，张翠盖而檢犀尾，班丽袿衽。会钟鼓之音毕，榜枻越人拥楫而歌，歌辞曰:‘滥兮抃草滥予昌枑泽予昌州州𩜱州焉乎秦胥胥缦予乎昭澶秦踰渗惿随河湖。’鄂君子皙曰:‘吾不知越歌，子试为我楚说之。’于是乃召越译，乃楚说之曰:‘今夕何夕兮，搴中洲流。今日何日兮，得与王子同舟。蒙羞被好兮，不訾诟耻。心几顽而不绝兮，得知王子。山有木兮木有枝，心说君兮君不知。’于是鄂君子皙乃檢修袂，行而拥之，举绣被而覆之。鄂君子皙，亲楚王母弟也。官为令尹，爵为执珪，一榜枻越人犹得交欢尽意焉。今君何以踰于鄂君子皙? 臣何以独不若榜枻之人? 愿把君之手其不可，何也?”襄成君乃奉手而进之，曰:“吾少之时，亦尝以色称于长者矣，未尝遇僇如此之卒也。自今以后，愿以壮少之礼谨受命。”①

这是与屈原、宋玉同时的楚大夫庄辛给楚襄成君讲的关于楚令尹鄂君子皙与榜枻越人交好的故事。故事发生在公元前528年。当时与夏接邻的楚人与中原华夏各族往来频仍，楚语颇接近华夏语，并流行于中原为华夏通用，所以楚语与汉语基本上属同一语言系统。但古越语与楚语属完全不同的语系。要说纯粹以诗译诗的翻译文学作品，这首旖旎缠绵的《越人歌》在上古时期定称得上独一无二，再加上《说苑》保留了其钩辀鴃舌的古越语原文，尤为难得。对刘向的记载和《越人歌》楚译的价值和影响，历来有很高的评价。梁启超在《翻译文学与佛典》中说:“古书中之纯粹翻译文学，以吾所记忆，则得二事:(一)《说苑·善说篇》所载鄂君译《越人歌》。……(二)《后汉书·西南夷传》所载白狼王唐菆等《慕化诗》三章……两篇实我文学界之凤毛麟角，《鄂君歌》译本之优美，殊不在《风》《骚》下。原文具传，尤为难得。”②在《中国之美文及其历史》中又说:“《说苑·善说篇》所载越女棹歌……在中国上古翻译的作品，这首歌怕是独一无二了。歌词的旖旎缠绵，读起来令人和后来的南朝的‘吴歌’发生联想。”[1] 游国恩在《楚辞的起源》中说《越人歌》“可以代表一个《楚辞》进步很高的时期”，并认为“在《九歌》中，除了《少司命》《山鬼》等篇，恐怕没有哪篇赶得上他”。[2] 而在《屈原》一书中他更这样说:“到了公元前六(6)世纪中叶，楚国有一首根据越人口语翻译出来的诗歌，名为《越人歌》……楚国民歌到了这一阶段，无论从形式的发展上看，或从技巧的熟练上看，无疑的都比二百多年前的二南民歌是大大地进步了。而屈原所创造的‘骚体’形式，也就是这些楚国民歌的基础上变化发展而成的。”[3] 从这些著名学者的言说中，可以得到两个印象:(一)《越人歌》是中国第一首翻译诗歌;(二)这首译诗的意义重大，直接影响了或者说促成了在中国几千年的诗歌史上留下特别光辉篇章的“骚体”的确立，推出了一位用骚体写成《离骚》《九歌》等杰作的中国第一位大诗人屈原，也大大影响了南朝吴歌风格的形成。

二、《越人歌》记音文本的当代破译

《越人歌》楚译传达的风神韵致哪怕放在《楚辞》中，与其中作品相比也不遑多让，且《九歌》中《湘夫人》“沅有芷兮澧有兰，思君子兮不敢言”明显受了楚译中“山有木兮木有枝，心悦君兮君不知”的影响，因此，说《越人歌》是屈宋楚辞之渊薮，也毫不夸张。而楚译中“今夕何夕兮，搴舟中流。今日何日兮，得与王子同舟”等句，则自然让人联想起用夏言记录的《诗经》“二南”中的作品，比如《绸缪》中的诗句:“今夕何夕兮，见此良人。”从《越人歌》楚译可见楚地与华夏关系之密切。正因为楚译独特的文学史地位与深远的影响，使《越人歌》的古越语记音文本在当代也极受关注，颇有些学者从民族语言学的角

度对《说苑》所载原记音文本做了一番复原性的破译工作，欲使它尽可能符合原作的意味。现将破译文本选其大要举例如下：

泉井久之助根据占语或马来语的破译——

(我)祈祷(您)啊，王子。

(我)祈祷(您)啊，伟大的王子。

(我)认识了(您)啊，伟大的王子。

正义的王子啊，尊贵的王子。

(我)真幸福啊，

我忠心地服从您。

让所有的人都繁荣昌盛吧，

(我)长久以来一直敬爱着您。[4]

韦庆稳根据壮语加以破译——

今夕何夕，舟中何人兮？

大人来自王室，蒙赏识邀请兮，当面致谢意。

欲瞻仰何处访兮，欲待饮何处觅。

仆感恩在心兮，君焉能知之兮？[5]

郑张尚芳认为《越人歌》是"拿桨的越人为游湖的楚国王子鄂君子皙唱的歌"，并根据侗台语之泰文作破译——

夜晚哎、欢乐相会的夜晚。

我好害羞、我善摇船。

摇船渡越、摇船悠悠啊，高兴喜！

鄙陋的我啊、王子殿下竟高兴识。

隐藏心里在不断思恋哪！[6]

林河根据侗语破译——

今日兮，我遇何日？

船舱里是什么人啊？

是王府的王爷到了。

蒙王爷召见啊，

我越人谢谢了。

何日啊？

王爷！

同我越人再去郊游，

小的我连梦魂都会哈哈笑啊！（或：在下的心里多快乐啊！）[7]

白耀天根据壮傣语破译——

今晚是怎么个夜晚咧，

(有幸)在江里(给王子)撑船划舟？

欢快令人眼馋锣，

又羞又喜噜!

多么贪恋着您啰王子!

前山岰上枝杈长满树咧,

您可知道咧王子噜? [8]

张民根据侗语破译——

是黄昏? 还是白天!

偶逢同欢共乐啊!

同舟直取洲中游。

觐见王子,

承蒙关怀爱戴觉害羞。

耿耿惦念于怀已久,

树木聚集于山之周。

心悦诚服于你啊!

你不知。[9]

周流溪认为越人歌唱的缘起和内容是“子皙还可能是在初至封地鄂之时举行舟游,而榜枻越人则以认识新来的领主并为之效劳为荣。”并根据所谓“越语共同语”破译——

今晚在河里掌船,是什么好日子?

和哪一位同船? 和王子你们。

承蒙大人美意赏识见爱,我无比羞愧。

我多么希望认识王子(今天终于认识了)。

山上(有)树丛,竹木(有)枝梢。

您知道吗? 我心里对您非常敬慕眷恋。[10]

钱玉趾认为《说苑》所记越语直译并非纯记音,在可能情况下会与字义相联系或与词性相挂钩。他根据古汉语破译为——

夜晚啊,

划桨的夜晚哎,

航船在河中哎。

航行——王子王子,

幸侍着王子您呵!

羞答答,

思悠悠呵。

山树长有青枝枝哎,

心悦君来君可知呵? [11]

吴安其认为《越人歌》是“以古越人寻找女情人为主题的情歌”。他以古侗台语破译为——

晚上梦里情人,

晚上岸旁找寻。

夜里在樟树旁寻觅,

樟树抱着樟树。
声音喊干干，
他找老祖母。
住家叫三么儿，
山雀爱茅草(汉人)。[12]

从上引破译文本来看，除后两种外，大都传达出下对上因受宠遇而产生的兴奋、感激之情；而抒情主体，也不是人们通常根据楚译所认为的越地的多情少女，而仅仅是榜枻越人，男女性别不明；而执橹划桨，以男性的可能性更大。

但《说苑》同时为研究提供了该诗产生的背景材料。《说苑》所记故事说的是，庄辛因为想握一握姿容娴雅秀丽的襄成君的手让对方感到受辱而遭拒，尴尬之际引出了鄂君子皙与榜枻越人虽地位悬殊而犹能“交欢尽意”的故事为己说项。“善说”的庄辛利用上述语料，主要是想通过类比为自己的唐突行为开脱，并意欲打动襄成君，使其接受自己的亲密举动。有人就脱离文本，根据这样的外部材料，得出结论《越人歌》是不折不扣的同性恋歌，是以地位较卑下的一方为主动方对地位尊贵姿容秀雅的一方示爱，是当时南风的反映，反映了浪漫的楚地对女性化的美男子的欣赏。

《越人歌》记音文字的破译文本那么多，究竟该以何者为准，我们无法判断；但有一点是可以肯定的：这些从记音原文出发的对原诗的破译，若结合故事发生的背景说明文字，可以说完全颠覆了人们从各种文学史教科书中得来的对楚译的印象。但是不管后人如何肯在越语原文上下功夫，如何为研究者提供五花八门的记音文本译解，如何说明楚译对越语原文的偏离，也不管背景文字所透露出的信息如何不伦，我们还是对楚译视同珍贝，原因就在于楚译在尊重原文本的基础上，又对之进行了适度的创造性的艺术加工，使之达到了更高层次的审美传达效果。

三、《越人歌》楚译的象征主义审美表现

成功的诗歌文本大体包含两个方面：显在文本和潜在文本。《越人歌》的显在文本原是一个“榜枻越人”的即兴之作，从上引当代学者根据古越语记音文本对原作进行的破译来看，原始显在文本相当朴拙，是楚译的再创造才使它的艺术精华得以发扬光大、流传千古。这使我们明白：文本译述不能仅仅以另一种语言对原作作对等还原，而必须把握住“一种积极的、建设性的反作用”；[13] 译者不仅仅是实现作品显在文本之功能的主体，更是挖掘作品潜在文本之价值、推动文学再创作的动力；真正成功的译诗不是绝对意义上的、字字对等的“忠实”，而是在忠实于原作基础上作适度再创造的诚实。《越人歌》楚译的价值，正是在再创造中实现的，其成功之处，不仅体现在对原作外在的体式、声韵的调适方面，更体现在对原作内在蕴涵的追寻探求方面；既体现在对显在文本中那些语言表达不到位、韵式安排不完美、意象表现不充分的地方予以适当的引申发展，更体现在对潜在文本隐喻象征意蕴的发掘补充上。兹以楚译成功地对原文本的仪式功能作象征意义的转化为例，作些对比分析。

译诗，无论是语内翻译还是语际翻译，最重要的是充分地把握住原作的创作原则。诗歌的创作原则就目前文学界的共识而言，有三种：现实主义、浪漫主义和象征主义。其实这三者在自古及今的文学创作中，从来就不能截然分清，也许可以说一切优秀的文学作品或隐或显总有人生象征的意味。所以追究创作原则的终极，是现实主义、浪漫主义和象征主义的综合，而归结点是广义的象征主义。从这样的认识出发，用创作原则综合的眼光，去比较分析《越人歌》记音破译文本和楚译，会发现两者在象征主义表

现方面的层级差异。

（一）《越人歌》记音文本的世俗象征表现

分析当今《越人歌》记音文本，我们会发现破译者的译述思路似乎总想把这个文本中的抒情主人公坐实，然后再作推论性的破译。为此，大家的注意力似乎都集中在对“榜枻越人”性别身份的辨识上。首先，多数破译者的看法，都认为作为榜人的抒情主人公是负有一定政治礼仪使命的楚国治下的越族普通劳动者，他以被统治民族中一个平民百姓的身份，对统治他们的楚国王子表达他受礼遇、恩宠的感激心情，所以破译者中颇有人认为这首《越人歌》原作是带有现实中政治礼仪意味的颂歌。这可从前面已引述的一批破译中充分看出：日本学者泉井久之助据占语或马来语进行破译，立足于一个臣民对“王子”的热烈赞颂，堆砌了一片“伟大的王子”“正义的王子啊，尊贵的王子”的赞词，还有“我忠心地服从你”的表态，来表达他对身沐王恩的感激。韦庆稳的破译重在显示抒情主人公在“王子”面前的感恩之情、谦卑之态，口口声声称鄂君为“大人”，“蒙赏识邀请兮，当面致谢意”，称自己为“仆”：“仆感恩在心兮，君焉能知之兮?”林河根据侗语的破译，立足于被统治的“越人”对统治者楚王室的感恩戴德“蒙王爷召见啊，/我越人谢谢了”，且期望“王爷”还能“同我越人再去郊游，/小的我连梦魂都会哈哈笑啊”。其他如白耀天、周流溪等的破译也都表现为下对上因礼遇而感恩颂扬之声。2 500 多年前竟也会有“正义”的概念、“王爷”“在下”“仆”的称谓，这颂歌也真有点漫画意味了。这是纯粹从现实性着眼的破译，同楚译一比，那就完全是两码事，“山有木兮木有枝，心悦君兮君不知”的情味荡然无存。其次，有一批破译者同意该诗写恋情，找了两个根据：一个是以刘向《说苑·善说》中庄辛所谓的鄂君子皙与榜枻越人之间的暧昧关系为例，认为该诗的创作背景是庄辛对襄成君一番“善说”以求男风的故事；另一个根据是鄂君子皙游新波肯定是乘大船，从而推断“榜枻越人”只能是个男的，因此认定如此娇媚多情的《越人歌》是同性恋歌，甚至说是中国第一首同性恋歌。于是也就有相关考证紧跟而上，说春秋战国时期楚国流行过男风，并推测贵族中此风既盛行，也就不能排除民间有专门以声色事人的舟子，甚至也有西方学者如柏丽尔在英译《玉台新咏》中把《越人歌》看成有“同性恋歌”的倾向。③这一来，也就出现了些破译文本给人以男性船工诱惑鄂公子就范的同性恋歌意味。这大概是一种从浪漫性着眼的破译，同楚译那种柔媚幽怨的婉约风姿相比，就显得直率粗卑了。最后，是自古以来一些人从阅读楚译《越人歌》的直接感受出发提出的审美判断，以及当今另一些破译者的破译成果，认定《越人歌》是一首异性恋情歌。孔颖达在注《诗经·绸缪》中“今夕何夕，见此良人”中，引了《说苑》的典故后说“鄂君与越人同舟，越人拥楫而歌，如彼歌意，则嘉美此夕。”而“彼意或出于此”。《绸缪》正是赞美爱情、抒述新婚喜悦的，如此联系和类比，显然认同了《越人歌》楚译的异性情歌性质。特别是像“山有木兮木有枝，心悦君兮君不知”这样的句子，一直以来为民间恋歌所套用或化用，例证不胜枚举。而当今的破译者如钱玉趾的破译文本就是女性唱出来的情歌。钱玉趾在《中国最早的文学翻译作品〈越人歌〉》中就明确主张《越人歌》的唱者“应为女子”。他又提及梁启超在《中国之美文及其历史》中的话“楚国的王子鄂君子皙乘船在越溪游耍，船家女子‘拥楫而歌’，歌的是越音”，[1] 并因此称《越人歌》是《越女棹歌》——钱玉趾的破译就是从这思路进入的。其实迄今为止，认为《越人歌》的楚译是船女唱的情歌，认同者自古以来就占绝大多数，萧兵在《楚辞的文化破译》中就说它“如此柔软娇媚”，歌者应为越女，“其为情歌，恐怕很难否认”；[14] 就连刘大杰的《中国文学发展史》也认为它是“一首多么美丽的情歌”；章培恒、骆玉明主编的《中国文学史》中也说“唱此歌是主动向子皙求爱”，“诗中的大胆热烈的感情，同样是长江流域文化特征的反映，经过翻译的诗歌形式，则与《楚辞》同出一辙”。这样地来看待《越人歌》，当然也是从浪漫性着

眼的。总之，把《越人歌》看成政治颂歌、同性恋歌、异性情歌这三种类型，是各有其合理性的。

但还得更深入一步来探讨，这现实的颂歌也好，或者浪漫的同性恋歌、异性情歌也好，在《越人歌》的记音文本中是绝对不应该坐实的，一坐实，就会失去其诗性光彩，至少也会大大削弱其诗性光彩。

在笔者看来，《越人歌》中的事件，绝不是发生在 2 500 多年前鄂州附近鄂渚（今梁子湖）上的真实事件，而是扬越人欢迎鄂君子皙去新波荡舟所举行的一场欢迎仪式。无论“榜枻越人”是男的、向王子唱同性恋歌也好，或者是女的、向王子唱异性恋情歌也好，更或者是难分性别的划手向王子唱“伟大的王子”“正义的王子”，向“王爷”“客人”表达感恩戴德也好，都不是现实的，而是歌舞仪式扮演者演出中的内容，是一些与社会政治相联系或集中体现社会政治的世俗仪式内容，而《越人歌》则是这场欢迎仪式中歌舞扮演者按剧情需要提供的唱词。这样讲依据何在呢？且看屈原的《九歌》，它就是模仿诸神动物的祭祀仪式活动的产物，而《九歌》正是受《越人歌》影响而产生的。只不过《九歌》是神话仪式中歌舞活动的唱词，而《越人歌》则是世俗仪式中歌舞活动的唱词。所以对《越人歌》的古越语记音文本，当今学者的破译不管偏于政治颂歌，或者偏于同性情歌、异性恋歌，都有真实的一面，只不过这是隐喻的真实、人事象征的真实。马丁·埃斯林在《戏剧剖析》中这样谈“仪式”：“仪式的戏剧性方面表现在以下事实：所有仪式都有摹拟的一面；不管是部落藉以表现其图腾动物的动作舞蹈，基督教圣餐里分食面包和饮酒，或者像在西印度群岛人的伏都教或亚洲的禅门教里那样，术士或者一些祭司像装鬼神附体而胡说乱动，其动作都具有高度象征的、隐喻的性质。”[15] 在《越人歌》原作里所谓的隐喻、人事象征指的是扬越人对鄂君子皙来新波荡舟表达的欢迎之意、仰慕之情、爱戴之心。正是在这个人事象征的意义上，破译成现实的政治颂歌，或者浪漫的同性恋歌、异性情歌是完全可以相通的。这也正说明世上所有的好诗总或隐或显是象征的。使人惊讶的是，《越人歌》的楚译者竟比当今的破译者更加领会这种仪式象征的精神，让人说楚译文本是政治颂歌、同性情歌、异性恋情歌都说得通，楚译者正是从人事象征进入这场翻译活动的，只不过当他从人事象征进入《越人歌》的原文本，便发现这个文本在人事象征后面还隐藏着一个埋得更深的高级象征，那就是超越现实仪式的生命仪式。可是原文本中对此没有作有意识的表现，而是楚译者把生命仪式感钩沉出来了，并在楚译中大胆地作了再创造的表现。楚译《越人歌》之能不朽，根本点就在于楚译者有了这一番再创造。由此也足以证实，译诗不仅仅可以对原作作声韵的调适、意象的补足、意境的深化，还可以进行一番创作原则综合化的再创造活动。

（二）楚译对《越人歌》显在文本生命象征表现的钩沉

那么《越人歌》的楚译从哪些方面显示出从世俗象征仪式深化为生命象征仪式、从人事象征深化为高级象征呢？这就要对楚译《越人歌》作文本构成的细致分析才能显现。

如果承认当下一批对《越人歌》记音文本所作破译是近于真实可信的，那么这些破译正是世俗仪式所需要的，或者说是合乎世俗仪式中歌舞者的唱词要求的。但可以说中华文明经历 2 500 多年后出现的这批破译是远远不及楚译动人的，而破译者对《越人歌》原作的复原性工作，就艺术性而言也是远远落后于那位越译的。究其根本在于《越人歌》的楚译在短短六行译文中，以每两行为一组，在意象感发和直接抒情相结合而显示出的貌似世俗仪式中的言辞，却深埋着生命仪式所需要的高级象征内容。这位无名的越译似乎本能地懂得艺术（包括仪式中的歌舞和歌舞中所需的唱词）都是“生命的体现”。郭沫若在诗剧《湘累》中借屈原之口说“我的诗便是我的生命。”他还说自己历史题材之作全是“借古人的骸骨来，另外吹嘘些生命进去”。[16] 所以可以说他的创作是他生命的寄托。而苏珊·朗格则干脆地说：艺术是一种生命活力的投影。这“投影”也就是仪式，④ 也是投影在歌舞所需的唱词中的。从这个意义

上说,《越人歌》的楚译者的确也是尽力在译诗中吹嘘了些生命精气进去的了。这里我们不妨以楚译文本中两行为一单元,分三个单元来作一番深入的探讨,并最后对它们间的逻辑关系作一番论说。

楚译的第一、二行是文本中的第一个单元:真不知“今夕何夕”而能“搴舟中流”,也真不知“今日何日”而“得与王子同舟”,两个互文对句构成了一场极大的惊喜,这惊喜来自抒情主人公能碰上“王子”并能与他在新波上漫游。对这位船娘来说,这可是生命中不可思议的事,一场奇遇发生了。楚译就通过这种感叹式的互文对句,把抒情主人公瞬间发生的生命冲动表达了出来,而这种生命冲动可是盲目的。柏格森在《创造进化论》中就特别强调人天生具有的“生命的冲动”,这股生命的冲动是与生俱来的。在叔本华看来,人具有一种盲目意志,这种意志且是充塞整个宇宙的生命力量。⑤比较这一单元当今这批《越人歌》记音原作的破译文本,我们可以发现:泉井久之助根据占语或马来语破译的、郑张尚芳根据侗台语之泰文破译的,就根本见不到因奇遇而激起的强烈的生命冲动表现;韦庆稳根据壮语破译出来的“今夕何夕,舟中何人兮”,林河根据侗语破译的是“今日兮,我遇何日?/船舱里是什么人啊?/是王府的王爷到了。”张民根据侗语破译的是“是黄昏?还是白天!/偶逢同欢共乐啊!/同舟直取洲中游。”全是淡淡的设问语气的陈述,可见这是没有奇遇的惊喜和激情的感慨的;钱玉趾根据古汉语的破译是:“夜晚啊,/划桨的夜晚哎,/航船在河中哎。/航行——王子王子,/幸侍着王子您呵!”句子添得那么多,却只是矫作性的浮词,而让人感受不到发自生命内在的、因奇遇而生的冲动。至于周流溪根据越语共同语破译的那两句“今晚在河里划船,是什么好日子!/和哪一位同船?和王子你们。”则没有一点儿奇遇感,既无生命冲动,更无盲目地让意志摆布的迹象,只是社会生态的理性言说而已。如果我们同意这些破译是真实的或近乎真实的,那么可以说楚译才是超越世俗、凸现出一场奇遇中盲目的生命悸动的。因此,楚译一开始就让人感到这个唱词是为生命仪式用的。

楚译的第三、四行是文本中的第二个单元。这单元的前一行“蒙羞被好兮不訾诟耻”,意思是抒情主人公感到“王子”不嫌自己的身份低卑、船的粗陋,竟愿意让自己划着他去新波上游荡而十分感动,却又不免含羞,这是十足的女性心态表现,由此也可见这场仪式中扮演划船者的歌舞主角是女性无疑,受宠若惊而不免现出娇羞之态,按理说也该满足了。在当下一批破译中,接着译出的内容,抒情主人公的心理状态却表现出某种进一层的希望。韦庆稳的破译是:船娘感叹着这以后“欲瞻仰何处访兮,欲待饮何处觅”,这是出于理性的期盼;郑张尚芳的破译是“鄙陋的我啊、王子殿下竟高兴识”,这种心里的“思恋”也属淡淡的。更有意思的是林河的破译“蒙王爷召见啊,/我越人谢谢了。/何日啊?/王爷!/同我越人再去郊游,/小的我连梦魂都会哈哈笑啊。”这就更不是打心底里发出的、由衷的期盼,而是一种世俗社会礼尚往来的邀约。但楚译不仅在这一单元中一下子把抒情主人公定位于女性,且把异性的柔情译得相当动人。更重要的是接着推出来的“心几顽而不绝兮,得知王子”。对“得知王子”的这份“顽而不绝”的心意,韦庆稳的破译干脆略去,泉井久之助破译成“(我)长久以来一直敬爱着您”,郑张尚芳破译成“隐藏心里在不断思恋哪”,白耀天破译成“多么贪恋着您啰,王子”,张民破译成“耿耿惦念于怀已久”,周流溪破译成“我多么希望认识王子(今天终于认识了)”。这些破译有一个共同点:从过去到现在都在“敬爱”“思恋”“贪恋”“惦念”,他们没有把“心”建之于“顽”、建之于“顽”而“不绝”上,即从过去到现在再到未来这一份“得知王子”的喜乐心情是“不绝”的,所以不仅见不到这里有生命冲动的强烈度,更见不到这种冲动的永恒性。也许《越人歌》的记音文本提供的的确是这样,但楚译敢于超越,在译述过程中作再创造,以“顽而不绝”来强化“得知王子”的渴望,这可是触及到了生命本体“生生不息”的特性了。尼采在《悲剧的诞生》中就认为宇宙意志不容许任何事物静止不动,它要求不断的毁灭,同时

也要求不断的再生，并提出“我相信永恒的生命”。柏格森认为人的“生命的冲动本质上说”就是“不断创造，形成意识的绵延”，也只有在意识的绵延中生命才有不断创造和进化。[6]这些都说明中外生命哲学的先哲都是以生命之河永远奔腾不息作为认识基础的。所以楚译这一句“心几顽而不绝兮”是这场生命仪式和歌舞唱词的核心内涵，抓住这一点，正是楚译者高明之处，也是今天的破译者对原文本的内质始终难以识透的症结所在。

楚译中的第五、六行是文本中的第三个单元。这是最重要的单元，而这两行译文——“山有木兮木有枝，心悦君兮君不知”，更成了千古名句，甚至影响“骚体”的形成，这内中奥秘在哪里呢？笔者认为绝不是仅仅以“枝”和“知”谐音之类说法道得破的，要道破，必须解开两个密码，一个是“山有木兮木有枝”如何认识。在当今一些破译者中，有人认为记音文本没有这一句，而是楚译硬塞进去的，泉井久之助、韦庆稳、郑张尚芳、林河的破译都没有这一行。白耀天的破译有，是“前山岰上枝杈长满树咧”；张民的破译有，是“树木聚集于山之周”；钱玉趾的破译也有，是“山树长有青枝枝哎”。但即使有，也都只是一种客观现象的描绘，而不是把它当作意象来译的。那搞不清这句的用场的，就干脆不译了。但楚译者似乎感悟到了这“山”“树”和“树枝”都是意象，它们作为意象的功能在于“山”“树”和“树枝”连接成的“山有木兮木有枝”是一个意象组合体。的确，这是个语言化的意象组合体，且具有互文性，而这种互文性又是为了强化递进功能而设置的语言机制。山上有树而树上有树枝，这样的递进不可忽视，它隐喻着宇宙生命的运行呈现为一种环环相扣的连锁关系。由此出发我们得解开另一个密码：抒情主人公的生命冲动也会产生连锁反应吗？如果会，那么这连锁反应又会是怎么一个结局呢？按常理也会有热烈回应吧？可是这一单元的后一行竟以“心悦君兮君不知”作出回答，这可是逆反式的连锁反应，充分体现人性的生命冲动毕竟是盲目的，唯其盲目，故而随着文明的发展，人性并不是愈来愈完善，而是不断地受到压抑，生命冲动也始终是导向不可预料，既可以有奇遇式的再生，也无可避免地会出现突兀的毁灭。这样一条生命冲动运行链告诉我们：生命冲动会导向无奈的压抑、宿命的悲哀。《越人歌》楚译者有可能是本能地觉察到这一点了，所以他敢于从原作那种世俗人生感受平实的描叙中超越出来，让“山有木兮木有枝”生态递进式连锁的运行和“心悦君兮君不知”这样生态逆向式连锁接轨，以显示生命存在宿命的悲感。这可是一场从世俗仪式推向生命仪式的、富有高级象征的美学追求。作为译诗，楚译者对体现世俗仪式的原文本作创造性的艺术处理，是相当成功的。这中国第一首译诗的成功经验再一次证实了：诗歌翻译，允许在原创的基础上适当采取再创造的策略，超越现实性和浪漫性，作适度综合化的象征性审美追求。

（三）楚译对《越人歌》潜在文本高级象征表现的发掘

以上对《越人歌》楚译分三个单元作了与原作的破译文本的比较论析，从而揭示出楚译具有从世俗仪式的歌舞唱词向生命象征仪式转变的迹象，说明楚译具有高级象征的再创造特色。但原作毕竟有点模拟意味，单作这样的比较还显得单薄，我们不妨再拿楚译与破译文本的结构也来作一番比较，以进一步考察楚译的三个单元作如此安排的匠心。

我们若把《越人歌》记音文本的破译文本作一综合，就会发现它们大都浑沌一片，层次感淡薄。泉井久之助的破译是没有一点儿层次感的，一味唱“伟大的王子”“正义的王子”“一直尊敬着你”，且不管它。这里就拿上引郑张尚芳的破译文本及相关论述来看看。在《千古绝唱〈越人歌〉》一文中他这样解说“我的对译得到我国占语研究大师邢公畹先生及国外两位泰语专家的肯定。”[7]也许从语言学的角度看，郑张先生的破译的确是值得肯定的；但若和楚译的艺术性相比，那就是“同曲异工”了，它不仅没

有第一、二行的感叹(或设问)式反复吟诵句，也不见了千古名句“山有木兮木有枝”——哪怕是蛛丝马迹的流露——当然，也许记音文本的确也没有这些。若真是这样的话，在笔者看来有点于理难合。因为《越人歌》作为仪式活动中歌舞的唱词，歌舞总得有一点情节(纵使是小小的、淡淡的情节)，有一点情节总得在配合歌舞的唱词中以一定的层次感反映出来，可惜郑张先生的破译和日本泉井久之助一样，全没点儿层次感。既没有层次的推衍、情节的起伏，一味只是“摇船悠悠”“不断思恋”，和世俗仪式的歌舞也无法应合，更遑论能与转向生命仪式的歌舞相应合了。笔者因此想这样说，如果郑张尚芳的破译是真近似于《越人歌》记音文本的话，那么称《越人歌》为“千古绝唱”恐怕排不上，不过，这倒也有力地证实了楚译的再创造是极有必要的。正是这场再创造使这位2 500年前无名的楚译者获得了可以彪炳千秋的大成功。楚译的结构是有机的，三个单元层层递进，层次分明，绝非泉井久之助、郑张尚芳这样还原得浑沌一片可比。楚译第一个单元以“今夕何夕兮”“今日何日兮”的感叹句式领出了一场抒情主人公——越地船娘碰上高贵的“王子”坐她的船在新波上荡游的现实性奇遇，以及随此引发出来的一片真实的大惊喜，体现着人生是会有不可思议的生态现象出现的；第二单元则顺着上一单元的生存惊喜下来，本能地出现了“蒙羞被好兮，不訾诟耻”的生命冲动的微妙表达，又以“心几顽而不绝兮，得知王子”的那一份浪漫冲动的盲目与固执，生命强力得到了充分的发散；第三单元则顺上一单元生命强力的发散而引发出如同“山有木兮木有枝”这样对生命追求的递进式连锁反应，作了意象组合体的隐喻表现，但随即又以“心悦君兮君不知”让递进式连锁反应来一个大逆折，从而象征出盲目的生命冲动最终走向宿命的无奈——人生永恒的、不可避免的悲剧。所以从这个楚译文本的结构层次中可以看出它是按现实、浪漫与象征综合而成的创作原则来营造的，它以歌舞唱词的形式完成了一场生命仪式的表现。这样的表现属于一种超越人事象征的高级象征。

总之，《越人歌》的显在文本是世俗仪式中的歌舞唱词，但抒情主人公——越地船娘激越、开朗而略带一点忧郁的歌唱是隐含着一种人生慨叹的，这慨叹正是世俗仪式下潜藏的生命象征的隐现。这潜隐于原文本的象征内涵在楚译文本中用“心悦君兮君不知”加以补充和点化，并通过与“山有木兮木有枝”构成互文性连锁递进关系，使其隐喻象征的功能得以强化；在结构上，楚译将原本浑沌一片的原作营造出层层递进而又蓦然逆折的结构，来隐喻生命冲动的盲目性及由此导致的生命永恒的悲感，体现出现实主义、浪漫主义与象征主义三者综合的创作原则。正是这种对潜在文本的发掘和在显在文本中的象征主义体现，使《越人歌》楚译超越朴拙的原文本而具有了千古绝唱的审美价值。这启发我们：译诗应该超越现实性和浪漫性，作适度综合化的象征主义审美追求，作“吹嘘些生命的精气进去的”再创造。

注释：

①见《说苑》卷十一《善说》，《四部丛刊》本。“搴中洲流”一句，《玉台新咏》作“搴舟中流”。今以“搴舟中流”为是。

②梁启超《翻译文学与佛典》，见《梁任公近著》第1辑中卷，商务印书馆，1926年，第82-85页。引文中说到的《后汉书·西南夷传》所载白狼王唐菆等《慕化诗》，是白狼王向汉王朝所献的诗，共三章，描写当时边远少数民族的艰苦生活，而被冠以“慕化归义”的主题，分别被译为《远夷乐德歌》《远夷慕德歌》《远夷怀德歌》。各诗有田恭译诗，并注以夷音本语。这类译诗仅为颂圣，对原作有不少歪曲，并没有多少艺术性可言，徒有诗的整齐形式而已，故本文不论。

③转引自万彩玲《情歌？同性恋歌？颂歌？——〈越人歌〉性质探析》，《安徽文学》2008年第6期。

④转引自胡志毅《神话与仪式：戏剧的原型阐释》，学林出版社，2001年，第11页。

⑤⑥转引自胡志毅《神话与仪式：戏剧的原型阐释》，学林出版社，2001年，第14页。

参考文献:

[1] 梁启超.中国之美文及其历史[M]//饮冰室合集:16册.北京:东方出版社,1996:13.
[2] 游国恩.楚辞的起源[J].国学月报汇刊,1928(1):64-79.
[3] 游国恩.屈原[M].北京:中华书局,1980:36-37.
[4] 泉井久之助.关于刘向《说苑》第十一卷中的越歌[J].外国语言与文学,1983(1):60-63
[5] 韦庆稳.试论百越民族的语言[C]//百越民族史论集.北京:中国社会科学出版社,1982:289-306.
[6] 郑张尚芳.千古绝唱《越人歌》[J].国学,2007(1):27-28.
[7] 林和.侗族民歌与越人歌的比较研究[J].贵州民族研究,1985(4):103-111.
[8] 白耀天.《榜枻越人歌》的译读及其有关问题[J].广西民族研究,1985(1):35-49.
[9] 张民.试探《越人歌》与侗歌[J].贵州民族研究,1986(1):73-85.
[10] 周流溪.《越人歌》解读研究[J].外语教学与研究,1993(3):1-15.
[11] 钱玉趾.中国最早的文学翻译作品《越人歌》[J].中国文化,2002(1):330-335.
[12] 吴安其.越人歌解读[J].南开语言学刊,2008(2):16-22.
[13] 王先霈,王又平.文学批评术语词典[M].上海:上海文艺出版社,1999:151.
[14] 萧兵.楚辞的文化破译[M].武汉:湖北人民出版社,1991:614.
[15] 埃斯林.戏剧剖析[M].罗婉华,译.北京:中国戏剧出版社,1984:20.
[16] 郭沫若.孤竹君之二子·幕前序话[M]//郭沫若全集:文学编1卷.北京:人民文学出版社,1982:238.

The symbolistic aesthetic expression of the Chu translation of *Folk Songs of the Yue People* and its inspiration on poetry translation

CHEN Yulan

(*Centre for South-China Culture Studies*, *Zhejiang Normal University*, *Jinhua* 321004, *China*)

Abstract: The Chu translation of *Folk Songs of the Yue People*(6th Century B.C.) was the first translated poem in China. It not only directly contributed to the establishment of the "Sao style" in poetry history but also greatly influenced the formation of the style of the Wu folk songs during the Southern dynasties. The original text of *Folk Songs of the Yue People* in ancient Yue language was preserved in *Garden of Anecdotes*: *On Kindness* written by Liu Xiang. Given the special status of the Chu translation in Chinese literary history, many contemporary scholars pay high attention to the phonetic text and make efforts to decipher the text for restoration. This paper starts from a full grasp and comprehensive application of the creation principles of the original Yue text, makes an in-depth comparison between the Chu translation and the contemporary deciphered texts, and analyzes the symbolistic aesthetic characteristics and artistic expressions of the Chu translation. The Chu translation's success in transforming the rough ceremonial librettos into an eternal masterpiece with comprehensive symbolistic connotations could be attributed to both its loyalty to the original text and its active re-creation, which improved the aesthetic expression of *Folk Songs of the Yue People* by moderate artistic modification. Such improvement can be embodied in its adjustment and extension in the form and connotation of the original explicit text and, more importantly, in its successful exploration and expansion of the metaphorical symbols of the implicit text.

Key words: *Folk Songs of the Yue People*; the Chu translation; explicit text; implicit text; ceremony; symbol

(责任编辑 吴 波)

浙师学者



陈玉兰，浙江师范大学图书馆馆长，人文学院教授、博士生导师，浙江省人文社科重点研究基地浙江师范大学江南文化研究中心负责人，国家社会科学基金重大项目首席专家；兼任中国李清照辛弃疾学会副会长、浙江省文学学会副会长、华东师范大学江南文化研究院学术咨询委员会委员。

研究领域主要为古典诗词、江南文化、古典文献，重点关注汉语诗体古今演变、清代诗词、江南文化世家、近代文献整理与研究。主持国家社会科学基金重大项目 1 项、一般项目 2 项，二人合作完成国家社会科学基金一般项目 1 项，主持省部级项目 5 项。在《中国社会科学》《文学评论》《文学遗产》《文艺研究》《文献》《人民日报》等报刊上发表学术论文 50 余篇，在中华书局、人民文学出版社、中国社会科学出版社、上海古籍出版社等机构出版著作 9 部，专著《清代嘉道时期江南寒士诗群与闺阁诗侣研究》获浙江省人民政府奖。

较早以“文学生态学”理论开展诗学研究。认为文学是一个生态系统的存在，故将诗人主体、诗作本体以及诗群流派纳入特定时空的诗歌生态“互联网”中，探讨作者生态、心态和作品形态的关系。

提出了“流动的江南”概念。认为江南不仅仅是地理位置、行政区划，更是文化符号、意象空间，人人都参与了江南的建构和重构。曾以南渡词人李清照、辛弃疾为例，探讨文人赖以寄生的文化空间位移造成的文化嫁接和重组、诗歌传播中载体和受众的变化，给诗人及其创作带来的深刻影响。

较早对古诗今译作系统的理论研究和方法探讨，认为在古典外译的过程中，古典今译是一个重要的也是有效的中介环节。为此提出了古诗今译的原则、策略，并试图为律诗、绝句及不同词牌的词作的今译探索可供操作的模式。

长期负责浙江省江南文化研究基地的管理工作，对基地重点研究工程江南文化世家系列研究、江南文化史系列研究作总体设计规划，与梅新林教授一起主编有《江南文化世家研究丛书》《江南文化史研究丛书》，并对江南最具代表性的文学世家海宁查氏进行了较系统的个案研究。

目前正在从事国家社会科学基金重大招标项目“晚清维新变法先驱王韬著作整理与研究”。